

Cine epistolar: imaginación y política del intercambio estético

Enrique Fibla

CONCORDIA UNIVERSITY · efiblag@gmail.com

Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Autónoma de Barcelona (2010), Master of Arts in Cinema Studies en la San Francisco State University (2013). Trabaja en el departamento de Documentación y Debate del CCCB.

RECIBIDO: 20 DE DICIEMBRE DE 2013

ACEPTADO: 15 DE FEBRERO DE 2014

Resumen: Este artículo estudia las implicaciones políticas del intercambio estético, mediante el estudio de un proyecto de correspondencias fílmicas desarrollado por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), entre 2005 y 2011. Propone el intercambio epistolar como una forma de interpelación cinematográfica capaz de crear afinidades geopolíticas a través de la puesta en común y el ensamblaje de realidades sensibles. En definitiva, el objetivo del presente estudio es investigar el potencial del intercambio estético como ejercicio de imaginación política, planteando la posibilidad de un valor de uso de la imagen más allá de la economía política neoliberal.

Palabras Clave: Intercambio estético, Imaginación Política, Cine Epistolar, Comunidad, Correspondencia.

Abstract: This article studies the political implications of aesthetic exchange, focusing on a filmed correspondence project developed by the Center of Contemporary Culture Barcelona (CCCB) between 2005 and 2011. It poses epistolary exchange as a form of cinematographic interpelation, capable of creating geopolitical affinities through the sharing and assembling of sensible realities. Ultimately, the aim of the article is to investigate aesthetic exchange as an exercise of political imagination, suggesting the possibility of a use-value of the image beyond neoliberal political economy readings.

Key Words: Aesthetic Exchange, Political Imagination, Epistolary Cinema, Community, Correspondence

DOI: 10.7203/KAM.3.3575

1. Introducción

La investigación sobre el intercambio estético que emprendo en este artículo parte de la convicción de que en el mundo globalizado “hay que encontrar maneras de pensar lo común sin caer en la absolutización de la comunidad local o en la indiferencia global” (Innerarity, 2012: 148). En mi caso trato de pensar esta disyuntiva a través de la cultura visual, proponiendo el intercambio estético como un ejercicio político, mediante el cual la imagen adquiere un valor de reciprocidad de lo sensible¹. Dicho valor es capaz de desvelar parcelas del mundo sometidas a la lógica neoliberal², a la vez que nos señala la posibilidad de resistir esas mismas dinámicas, y cultivar las nuestras bajo lógicas de inclusión en lugar de exclusión.

La apropiación del intercambio como ritual social por parte de los grandes dominadores de las redes sociales como Facebook, Instagram, Twitter y un largo etcétera es alarmante. Con la promesa de una utopía digital en donde todo puede ser intercambiado al instante (y por lo tanto también consumido), dichas empresas no hacen más que trasladar con extremo cinismo la lógica del capitalismo tardío (Jameson, 1990) al entorno virtual, con el agravante de que ahora es el propio individuo el que presta alegremente su existencia a la consumición bajo la bandera del *compartir*³ (sin pararse a pensar en que todo aquello que comparte pasa a pertenecer a dichas plataformas).

La experiencia personal del individuo se convierte pues en la nueva materia prima de la cual se nutre el consumo, ya que nuestros comentarios, fotos, videos y demás contenido es utilizado después para controlarnos, vendernos bienes o estudiar nuestros patrones de consumo. Si, como Jameson nos advertía, el capitalismo ha colonizado el espacio virtual desde el individualismo y narcisismo extremos, hay que pensar estrategias de resistencia a esta conquista silenciosa. Es urgente reapropiarse de conceptos como *intercambiar* o *compartir*, evitando que se conviertan en meros instrumentos del poder, y por el contrario tomen posición como lógicas de resistencia a la reificación absoluta de las

1 Mi concepción de lo sensible se adscribe a la definición de Rancière como la “multiplicity of folds and gaps in the fabric of common experience that change the cartography of the perceptible, the thinkable and the feasible” (Rancière, 2008: 11). En el caso de las correspondencias, lo sensible es la experiencia filmada de cada cineasta.

2 Entiendo el neoliberalismo como la ideología dominante del capitalismo actual, con su ensalzamiento del individualismo extremo por encima de la lógica de lo común y la preponderancia otorgada al desarrollo del mercado por encima de lo social. O como lo define Castoriadis, “la economía del capitalismo moderno no puede existir más que en tanto que responde a unas necesidades que ella misma confecciona” (Castoriadis, 2013: 253).

3 Hasta el punto en el cual uno se plantea si dichas redes sociales están más cerca de un sistema de Potlach (Robert Mauss, 1914) virtual, en donde el sujeto es consumido por el intercambio narcisista desenfrenado.

relaciones sociales. Al fin y al cabo este es el sueño perverso que persigue el capitalismo, apropiarse de *todo*; tanto de nuestra exterioridad (vida social) como de nuestra interioridad (nuestros procesos mentales) y los espacios que las delimitan. Como nos recuerda Jean-Luc Nancy en relación al fracaso del ideario comunista:

The terms of this question all need to be transformed, to be put back into play in a space that would be distributed quite differently from one composed of all-too-facile relations...And for this to happen, the question of community must first of all be put back into play, for the necessary redistribution of space depends upon it (Nancy, 1991: 8).

Por ello, este artículo se propone abrir nuevas vías en la interpretación del intercambio y lo común como acto de resistencia política, tanto a las lógicas del consumo descritas como a la partición del mundo en un régimen de exclusión social, pero libre circulación de capital⁴. El marco conceptual que he escogido para dicha investigación es doble, y corresponde a las dimensiones en donde se despliegan las significaciones sociales imaginarias y la institución de la sociedad en el pensamiento político de Cornelius Castoriadis (Pedrol, 2005: 21). Por un lado la dimensión “conjuntista-identitaria”, la cual he llevado al terreno de la comunidad de Jean-Luc Nancy, es decir, la comunidad que no cae presa de la absolutización, y que no se da en una forma constituida, sino en el propio acto de compartir e imaginar en común. En definitiva, la comunidad como el espacio donde se da lo común. Por otro lado la dimensión “imaginaria o poiética”, que en el presente artículo se refiere al ejercicio activo de la imaginación política⁵, el compartir la realidad sensible de cada uno. Dicho ejercicio nos permite cuestionar determinadas instituciones y significaciones sociales, las cuales acotan nuestra vida como ciudadanos. Parto, por tanto, de la idea de comunidad como el espacio en donde se enriquece nuestro imaginario.

Como objeto de estudio he escogido *Todas las cartas*, un proyecto de correspondencias fílmicas impulsado por el Centro de Cultura Contemporáneas de Barcelona entre 2005-2011. La elección se basa en la intuición de que tanto el marco conceptual como el resultado del proyecto responden precisamente a la necesidad de demostrar que el intercambio estético puede adquirir una función política como generador de mapas alternativos⁶ al discurrir de la cartografía neoliberal. El estudio se compone de

4 Tal como describe Daniel Innerarity, los muros socio-políticos parecen prosperar a la vez que la economía mundial se desregulariza (Innerarity, 2013: 76).

5 Entiendo lo político tal como lo define Nancy: “Political would mean a community ordering itself to the unworking of its communion, or destined to this unworking; a community consciously undergoing the experience of its sharing” (Nancy, 1991: 40). Es decir, lo político como aquello que surge de lo común y es inmediatamente puesto en cuestión.

6 Me inspiro en el trabajo de Conley sobre la naturaleza cartográfica del medio cinematográfico (Conley, 2007).

tres partes bien diferenciadas. El apartado inicial se dedica a un análisis de la exposición *Todas las Cartas*, la labor del comisario y las implicaciones del espacio museístico como lugar de intercambio estético. En el segundo apartado se trata la naturaleza de la comunidad creada por dicho intercambio, explorando el choque entre las realidades expresivas del yo y el otro, y sus consecuencias políticas en el terreno de la imaginación. Por último, la tercera parte del artículo propone una teoría de la imagen como portadora de un valor de intercambio que comunica y *genera* nuevas realidades políticas. En definitiva, establece la posibilidad de la imagen compartida como acto de resistencia a la globalización neoliberal. Una lucha difícil, a tenor de la preponderancia de la lógica y dinámicas del consumo en lo social, pero no imposible si nos atenemos a ejemplos como el proyecto *Todas las Cartas* y otros muchos a analizar.

2. El proyecto epistolar

En 2006, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), presentó una exposición titulada *Erice-Kiarostami: Correspondencias* (comisariada por Jordi Balló y Alain Bergala), en la que la obra de los cineastas Víctor Erice (España) y Abbas Kiarostami (Irán) no solo se encontró en el espacio expositivo, sino también en una serie de correspondencias filmadas intercambiadas a lo largo de varios meses previos a la inauguración de la exposición en Barcelona. A pesar de que Kiarostami y Erice tan solo habían coincidido en persona una vez, en el festival de Taormina en 1997, los comisarios estaban convencidos de que habían permanecido en contacto a través de sus respectivas obras. Ciertamente ambos admiraban las películas del otro, y aceptaron el reto de materializar dicha admiración en un experimento sin reglas fijas y una tradición prácticamente inexistente.

Las cartas fueron rodadas en formato digital, con una duración de entre cinco y diez minutos, y se centraban en la realidad expresiva de los cineastas, su manera de entender el cine y cómo conocerse mediante imágenes. Tal como menciona Jordi Balló en el catálogo de la exposición, el proyecto estaba inspirado por la vocación de crear afinidades, tanto desde la convergencia como la divergencia (Balló, 2011: 15). Se establecía, en definitiva, una noción de correspondencia que ejemplificaba cómo siempre quedan conexiones por establecer a través de las fronteras del medio cinematográfico.

El éxito de esta primera correspondencia fílmica impulsó al CCCB a idear un proyecto epistolar de mayor envergadura en 2009, involucrando a diez cineastas de contextos socio-políticos muy distintos en un intercambio cuyo resultado sería exhibido en diversos museos del mundo bajo el título *Todas las Cartas*. Las correspondencias entre José Luis Guerín-Jonas Mekas, Isaki Lacuesta-Naomi Kawase, Fernando Eimbecke-So Yong

Kim, Albert Serra-Lisandro Alonso y Wang Bing-Jaime Rosales tuvieron lugar entre 2009 y 2011, en ocasiones añadiendo cartas a medida que la exposición viajaba de una ciudad a otra. Los diferentes intercambios establecieron una serie de afinidades geopolíticas (en ocasiones contingente a los viajes de los cineastas), conectando Cataluña con Japón y Mali, Nueva York con Tokio, México D.F. con Berlín, la Pampa Argentina con La Mancha, etc. Estas líneas podían encontrarse dibujadas en una serie de mapas del mundo (*figura 1*), situados al comienzo de cada correspondencia en el espacio expositivo, así como en el catálogo de exposición y el DVD de la misma.

Como en el caso de la correspondencia Erice-Kiarostami, los participantes del proyecto apenas se conocían antes de comenzar el intercambio epistolar, y por lo tanto el conocerse a través de la experiencia cinematográfica se convirtió en un aspecto central de las misivas. En lo que al aspecto formal de las cartas se refiere, cada cineasta adoptó una estrategia personal, desde el diario de viajes de Guerín, el cuaderno de notas de Mekas, el espíritu autobiográfico de Eimbcke-Yong Kim y Lacuesta-Kawase, o los medimetrajes y largometrajes de Serra-Alonso. Lo que define la práctica del cine epistolar es el intercambio de experiencias filmadas que viajan a lo largo del espacio y el tiempo, creando afinidades desde la distancia. La epistolaridad se convierte en un modo de interpelación sin reglas fijadas, a excepción de la obligación de responder a la carta previa, hasta que la correspondencia llega a su final, o quizás tan solo a una pausa indefinida.



Figura 1. Mapa de la correspondencia Naomi Kawase-Isaki Lacuesta. Cortesía de Intermedio DVD. 2011, Barcelona.

La selección de los participantes respondió a una lógica tanto de intuición (elección personal) como contingencia. Por un lado, los comisarios pensaron conscientemente en

involucrar a cineastas que tuvieran voluntad por la experimentación⁷, que fueran capaces de ignorar las fronteras autoimpuestas por el medio cinematográfico (ficción-documental, analógico-digital, pantalla pequeña-grande, cine-arte etc.). Muchos de los participantes eran considerados directores híbridos, capaces de moverse entre los márgenes de diversos medios expresivos. Tenían la intuición de que aceptarían el reto con ganas, adentrándose en una forma de diálogo cinematográfico relativamente novedosa. Además, los primeros cineastas contactados (Isaki Lacuesta, Jose Luis Guerín, Albert Serra, Jaime Rosales) estaban en proximidad geográfica con el comisario de la exposición, factor que se unió a la intuición de que eran artistas cuyos trabajos gravitaban entre lo local (Barcelona, Girona, Madrid) y lo global. Todos ellos aceptaron participar en el proyecto inmediatamente, y se les pidió que escogieran a un interlocutor de su elección. La lógica de intuición y contingencia quedaba transferida por tanto a estos participantes iniciales, ya que todos escogieron cineastas con los que sentían algún tipo de afinidad a pesar de no conocerse personalmente (solo a través de sus películas). Pero las parejas finales acabaron dependiendo también de la disponibilidad de algunos de los contactados, ya que no todas las primeras opciones funcionaron. Una quinta pareja fue sugerida por los comisarios del Centro Cultural Universitario Tlatelolco en México D.F, quienes contactaron con el cineasta mexicano Fernando Eimbeke, quien decidió a su vez probar suerte con So Yong Kim, cuya película *In Between Days* (2006) le había parecido muy próxima a sus inquietudes expresivas.

Resulta interesante como la elección personal de los participantes desplazó parcialmente la posición de poder de la institución cultura (en este caso el CCCB), al transferir parte importante del ensamblaje del proyecto a los cineastas en sí. A pesar de que el punto de partida estaba ciertamente controlado por la institución, el hecho de que los artistas escogieran a su interlocutor, formato de la correspondencia y la ventana de tiempo para el intercambio permitió un resultado ciertamente heterogéneo y sugestivo. El comisario acabó adoptando el rol de mensajero, asegurándose de la correcta entrega de las cartas y organizándolas después en el espacio expositivo. Esto permitió la emergencia de una variedad de modos cinematográficos de interpelación que muestran las posibilidades expresivas del intercambio epistolar, ya que los participantes no estaban sujetos a las tradicionales limitaciones de espacio y tiempo de este tipo de actividad expositiva (hay que tener en cuenta que muchas de las correspondencias duraron hasta dos años). Tanto es así que algunas cartas fueron añadidas sobre la marcha a medida que la exposición visitaba nuevas ciudades.

Otro elemento importante a mencionar es el hecho de que el CCCB organizó encuentros presenciales entre los carteados cuando la exposición se inauguró en Barcelona.

7 Así lo expresó Jordi Balló en un email enviado a mí en diciembre de 2012.

Los participantes compartieron sus impresiones del proyecto, y contestaron a las preguntas de una audiencia intrigada por cómo se habían planteado el conocerse a través de imágenes. La barrera lingüística se hizo patente en dichas conversaciones, mediadas por un traductor en muchos casos (en el caso de las cartas los subtítulos habían sido añadidos previamente al envío). Tal como mencionó Jaime Rosales en su diálogo con Wang Bing, la afinidad creada entre ambos a lo largo de la correspondencia no estaba basada necesariamente en una comunicación directa, sino en una conexión de soslayo a través de la manera particular de cada uno de mirar el mundo. Entiendo el concepto de *comunicación* como un proceso inventivo que conecta (pone en común) la realidad expresiva del yo con la del otro, y en el caso que nos atañe el proceso comunicativo se da a través del intercambio de lo sensible.

En lo que a la exhibición de las correspondencias en el espacio museístico se refiere, hay aspectos interesantes y problemáticos que discutir. El proyecto se dividió en las cinco correspondencias, cada una ocupando un espacio diferenciado en el cual se explicaba la cronología y detalles de cada una, mientras se proyectaban en loop. En total se exhibían más de ocho horas de material audiovisual, lo cual hacía virtualmente imposible visionar todas las cartas en una sola visita. Ante semejante volumen de proyección, los espectadores se movían de correspondencia en correspondencia, visionando fragmentos de cada una pero rara vez el resultado completo del intercambio. En todo caso, es importante mencionar que a los espectadores se les ofrecía la posibilidad de volver otro día a la exposición con la misma entrada, con la intención de que pudiesen tomarse la visita con más calma.

A pesar de que dicha imposibilidad de visionar todo el material expositivo en un mismo día pone en entredicho la adecuación temporal del visionado cinematográfico en el espacio museístico⁸, se abre a la vez un camino sugestivo en lo que a su dimensión temporal se refiere. El espectador deambula por un espacio físico habitado por las diferentes correspondencias, estableciendo conexiones insospechadas entre las mismas. Se podría argumentar que este proceso meramente refleja la experiencia de visionar diferentes películas en una (o varias) pantallas de ordenador u otros dispositivos, pero en mi opinión el concepto de crear nuevas conexiones está reforzado por la obligación del espectador de *circular* por este espacio físico en el que el material audiovisual se encuentra diseminado. El espectador se convierte en parte activa de la exposición, creando nuevas afinidades que hasta ahora habían permanecido invisibles en los mapas que encabezaban cada correspondencia (figura1). Y estas afinidades no solo varían dependiendo del espectador,

8 El espectador es forzado a editar el material expuesto en función del tiempo que disponga para la visita, una práctica que difiere de la experiencia tradicional de visionado cinematográfico, donde uno ve la película en su totalidad (a no ser que abandone la sala evidentemente). Este modo de visionado ensalza paradójicamente la capacidad comunicativa de las imágenes, pero también plantea preguntas sobre el nivel de implicación con el material proyectado. Sin duda en ocasiones parece que esta capacidad asociativa deviene más importante que el contenido de las imágenes en sí.

sino también de dónde viaja la exposición, ya que el formato expositivo varía en cada una de las ciudades que ha visitado hasta la fecha (de momento estas han sido México DF, Barcelona, Madrid, Alicante, París, Caracas y Buenos Aires).

Todas las cartas se revela, por tanto, como un proyecto ciertamente contemporáneo (Agamben, 2009), ya que expone la naturaleza anacrónica de una imaginación política dictada por el poder, y utilizada para controlar en lugar de estimular la circulación de lo sensible⁹. Como ensamblaje de realidades expresivas con escasa visibilidad fuera del aparato político y mediático, el proyecto epistolar señala precisamente a la posibilidad de dichas conexiones, que siempre pueden ser realizadas si miramos más allá del aparato político dominante como único productor de imaginación política. Mi idea de lo *político* se inspira aquí en la descripción de Cornelius Castoriadis de una sociedad verdaderamente autónoma como aquella que constantemente cuestiona sus instituciones y modos de representación, siendo la política el instrumento a través del cual los ciudadanos participan en dicho proceso (Castoriadis, 1991: 145). Y el intercambio epistolar es capaz de fomentar este proceso a través tanto de su forma (diálogo en imágenes) como su contenido (realidades expresivas).

3. Ensamblar una comunidad de afinidades

Si nos fijamos en la raíz etimológica del término *correspondencia*, vemos que puede ser separada en los lexemas *com* (del latín antiguo *con, junto*) y *respondere* (del latín *prometer*). Entiendo las correspondencias filmadas como el ejercicio de dicha promesa, en la cual se ponen en común con el otro la experiencia de la conexión cinematográfica, un proceso en donde las conexiones (promesas) siempre están por darse. Cada carta implica una mirada al mundo, un sentido de lugar, una *platea* (del latín *espacio abierto*), que se traduce en valor geopolítico. El destinatario recibe esta mirada y responde con la suya propia, creando una geografía de afinidades que ensambla fragmentos de experiencia filmada. Utilizo el concepto *ensamblar* precisamente porque no crea estructuras fijas por defecto, como sería el caso de las metáforas de *experiencia tejida* (Rancière, 2008; Benez, 2011; Gabriel, 1997). Las correspondencias filmadas son en cambio una práctica capaz de re-ensamblar lugares (Conley, 2007: 3) a través de mapas que inventan nuevas relaciones ontológicas entre individuos (*figura 1*).

Uno de los conceptos claves que asoma (y que está presente en la descripción del proyecto y su correspondiente catálogo) es el de *comunidad* (Balló, 2011: 17). ¿Pero qué

⁹ Entiendo circulación no como el movimiento circular del capital que vuelve a su dueño, sino a la dispersión de información (Rutsky, 2005: 67). En el gesto de corresponder, quien envía asume una pérdida en el proceso, y no tiene ningún control sobre lo que será devuelto a cambios.

clase de comunidad, si es que efectivamente se crea alguna, podemos encontrar en el proyecto *Todas las Cartas*.⁹ En mi opinión, al ensamblar estas geografías de afinidades, se crea un espacio donde imaginar lo común, una comunidad efímera que problematiza sus propias fronteras, y que se vuelve debidamente inoperativa. Tal como nos recuerda Nancy:

Sharing is always incomplete, or it is beyond completion and incompletion. For a complete sharing implies the disappearance of what is shared (Nancy, 1991: 35).

No estamos ante una comunidad de identidades fijas u horizontes imaginados comunes. No existe la intención de crear un grupo establecido de directores que trabajen lo epistolar, sino de explorar la promesa de la comunidad como ejercicio imaginativo, siempre a la espera de ser realizado en el acto de corresponder una serie de afinidades. Una de las cuestiones que surgen en este experimento epistolar es por tanto la de la autoría, especialmente teniendo en cuenta que las cartas se basan en un diálogo entre dos interlocutores. Acostumbrados a la lectura del término *autor* desde una óptica individualista y acotada, las correspondencias ponen de relieve que la autoría también existe en común. Las imágenes que surgen de dichos encuentros están directamente influenciadas por las del interlocutor, por lo que el propio proceso creativo de *corresponderse* se convierte en parte de la obra. Así, el espectador se enfrenta no solo a *la obra* de tal o cual director por separado, sino a un conjunto que difumina la noción de autoría individual, una comunidad en su sentido más básico, simple y efectivo; el de la afinidad, la puesta en común, el intercambio, de una visión del mundo por otra, o la construcción de un puente entre ambas si se quiere.

Entiendo así el concepto de *afinidad* como una mirada al mundo, expresada en las correspondencias a través las realidades expresivas de los cineastas, ligadas a los espacios que habitan y las personas con las que los comparten. Es importante resaltar que dichas conexiones producen *convergencia* y *divergencia*, ya que las cartas ensamblan realidades expresivas, lugares y culturas muy heterogéneas. Se demuestra que el desacuerdo es también vital a la hora de ejercer la imaginación política, y que el concepto de *afinidad* se expresa por tanto a través de ambas vertientes. En este sentido, es interesante que el comisario de la exposición decidiese incluir la localización geográfica desde la cual los cineastas grabaron la carta. Leo este gesto como un intento de re-ensamblar las fronteras¹⁰

10 En este artículo adopto la concepción del término “frontera” como barrera tanto física como psíquica (conceptual), en línea con el pensamiento de Daniel Innerarity, quien afirma que los muros son “remedios físicos para problemas psíquicos, de una teatralización con efectos más visuales que reales” (Innerarity, 2013: 80). Y también puntualizo que no pretendo imaginar la utopía de un mundo sin fronteras, sino atacar la concepción rígida de las mismas, apostando en su lugar “por una frontera-red que permitiría pensar el mundo contemporáneo como una multiplicidad de espacios

tradicionales del *imaginario instituido* (Castoriadis, 1991: 145), al permitir al espectador que visualice las conexiones geopolíticas azarosas creadas por cada correspondencia, o los mundos posibles que cada una de esas conexiones esconde.

Tomemos por ejemplo el caso del intercambio entre Naomi Kawase e Isaki Lacuesta. Ella reside en la ciudad japonesa de Nara, desde donde envía sus primeras cartas, muy centradas en la gente que la rodea y las tradiciones locales en las que participa. Igualmente Lacuesta filma en su Girona natal la primera carta, donde comparte breves destellos de su vida íntima, algo que nunca había pensado en hacer según le confiesa a su interlocutora. Pero tras esta primera misiva centrada en su entorno local, el cineasta catalán recupera unas imágenes que rodó a bordo de un barco en Las Palmas, y continuará la correspondencia desde una pequeña aldea en Mali, donde prepara su siguiente película. Para completar el intercambio, Lacuesta decide invitar a Kawase a la ciudad de Banyoles (en el norte de Cataluña), aprovechando el encuentro organizado por el CCCB entre ambos en Barcelona. El plan será rodar una carta juntos, a modo de epílogo. Pero la correspondencia proseguirá a iniciativa de la cineasta japonesa, quien enviará un montaje de las fotografías que su hijo pequeño hizo en el viaje, resaltando la intimidad creada por el intercambio epistolar. La afinidad creada a lo largo de las cartas no se basa necesariamente en la convergencia de una serie de pensamientos o ideas, sino que está construida alrededor de cuan diferentes sus realidades expresivas son, y la empatía que surge de dicha divergencia.

La dimensión política del proyecto *Todas las Cartas* se entiende a través de la creación de una *platea* para la imaginación política, en donde diferentes miradas al mundo se ponen en común. Esta idea se expresa mediante un hermoso ejercicio fenomenológico, cuando la carta que Lacuesta y Kawase rodaron juntos en Banyoles se daña en el proceso de revelado. En lugar de optar por la consternación, el cineasta catalán contestará con lo que imagina ver en la abstracción de líneas y colores en que se ha convertido cada fotograma (*figura 2*). No importa si dicha interpretación es correcta, ya que la cuestión aquí no es la representación de una realidad concreta, sino del estar-en-común de unas singularidades, proceso que Jean Luc Nancy describe de la siguiente manera:

It consists in the appearance of the *between* as such; you *and* I (between us)-a formula in which the *and* does not imply juxtaposition, but exposition. What is exposed in compearance is the following, and we must learn to read it in all its possible combinations: “you (are/and/is) (entirely other than) I. Or again more simply: *you shares me*. (Nancy, 1991: 29).

que se diferencian y entrecruzan, creando así unos puntos fronterizos que son también puntos de paso y comunicación” (Innerarity, 2013: 85).

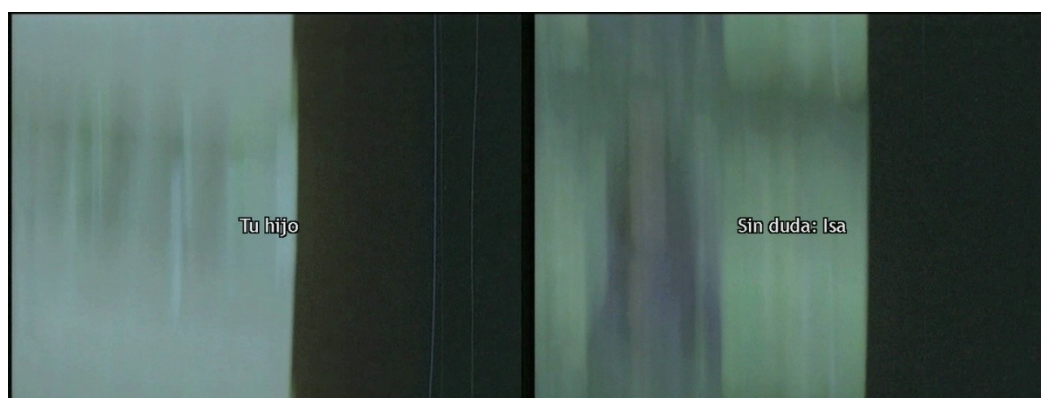


Figura 2. Naomi Kawase-Isaki Lacuesta. Carta número cinco. "Sin Título". Cortesía de Intermedio. 2011, Barcelona.

La geografía de afinidades no se basa únicamente en el intercambio de lo íntimo, sino también en una visión del mundo como espacio abierto a múltiples conexiones, en este caso a través de lo audiovisual. La correspondencia adquiere entonces una dimensión política como ejercicio de imaginación comunitaria, consciente de la necesidad de *desobrar* (unwork) cualquier comunidad antes de su constitución irreversible. Para los participantes, contestar cada carta implica imaginar afinidades con las realidades geopolíticas que acaban de recibir, siempre desde el proceso activo de escribir en imágenes. Un ejercicio que expone los límites de la singularidad en el estar-en-común (Nancy, 1991: 41). Se revela entonces una función constituyente del intercambio estético, la cual Cornelius Castoriadis ha definido en los siguientes términos:

El arte no descubre, constituye: y la relación de lo que constituye con lo “real”, relación con seguridad muy compleja, no es en todo caso una relación de verificación. Y, en el plano social, que es aquí nuestro interés central, la emergencia de nuevas instituciones y de nuevas maneras de vivir, tampoco es un “descubrimiento”, es una constitución activa” (Castoriadis, 2013: 215).

Tomemos por ejemplo el intercambio entre José Luis Guerín y Jonas Mekas, a quien el primero definirá como su *friend in cinema*. Tras dos cartas de presentación, Mekas le muestra a Guerín su espacio de edición en Brooklyn, donde está revisando descartes de filmaciones antiguas en su moviola, con la intención de incluirlas en una futura película titulada simplemente *Footage*. Afuera en Nueva York es primavera, Mekas nos dice, pero en la pantalla de la moviola lo que vemos es el invierno en Central Park. Un efecto en el cual el cineasta lituano incidirá, creando un parpadeo de fotogramas en donde aparecen los rostros de viejos conocidos. Este juego nos remitirá a la carta anterior de Guerín, en donde una

puerta giratoria reflejaba los rostros fugaces de los transeúntes de un bar. El metraje de Mekas (una congregación de amigos) adquiere una nueva dimensión, una nueva vida, al ponerse en correspondencia no solo con su propio material, sino también con las imágenes del director barcelonés.

En la siguiente carta José Luis Guerín repetirá este movimiento exterior/interior (figura 3), al filmar las mismas dos ventanas conceptuales, la primavera en Barcelona desde su ventana (el mundo real) y su nuevo equipo de edición digital (lo virtual). Un diálogo analógico/digital emerge de este gesto, con las imágenes de los viejos amigos de Mekas resonando en el sentido homenaje que Guerín le hace a una joven crítica eslovena recientemente asesinada en Filipinas. Para ambos el cine es un dispositivo de memoria pasiva pero también *activa*, en este caso puesta en común desde lo afectivo. La capacidad de las imágenes para convocarse entre sí está en el centro de todas las correspondencias, y en el caso de Guerín-Mekas se focaliza en negociar ciertos traumas históricos, los “errores” como se definirán más adelante en el intercambio.

El cineasta lituano hará alusión a estos *errores* desde un campo de concentración en Hungría y un museo de tortura en Eslovaquia, con el eco del homenaje a la joven crítica asesinada en mente. Las imágenes de estos lugares le mantendrán despierto en la noche, y la solución que encontrará para vencer al insomnio será precisamente compartirlas con su interlocutor, con la esperanza de que el diálogo le ayude a negociar el carácter apabullante de dichas experiencias. Para Guerín y Mekas el intercambio se convierte en un ejercicio de ensamblaje de recuerdos y pensamientos que se nutre de conexiones afectivas inesperadas, tanto espaciales (geopolíticas) como temporales (históricas).



Figura 3. Extractos de la correspondencia José Luis Guerín-Jonas Mekas. Cortesía de Intermedio. 2011, Barcelona.

Así, las imágenes que Jonas Mekas envía a Guerín desde el campo de concentración en Hungría inspiran a este a buscar los ecos de semejante régimen de exclusión en Venecia, donde presenta una película. Encuentra el primer gueto judío de Europa, creado en el siglo quince para *contener* la diáspora expulsada de España. De aquí nos lleva a la exclusión del siglo XXI que la Unión Europea ha creado mediante sus políticas migratorias, condenando a muchos inmigrantes a un estatus de *ilegalidad* y existencia precaria que todos vemos en espacios públicos y rápidamente olvidamos. Mekas contestará a esta línea de pensamiento con un amago inicial de pesimismo, una conversación sobre Paraguay y Palestina con un amigo, en donde dicha persona afirma que todo está ya perdido. Pero acto seguido la carta nos regala un bello instante, en donde Mekas nos recuerda que a veces “el sueño nos salva de la realidad”. La desbordante actuación de un artista callejero, interpretando una obra clásica en la gélida noche neoyorquina, nos demuestra que el sueño no es lo opuesto a la realidad, sino precisamente aquello que nos permite negociar nuestra posición respecto a la misma. Entendida así, la imaginación (sueño) adquiere un rol político en relación a cómo se ordena e interpreta la realidad a través del intercambio¹¹. Es aquí donde las cartas intervienen, permitiendo a los participantes ensamblar múltiples realidades en cada respuesta. En el caso de la correspondencia entre José Luis Guerín y Jonas Mekas, se ponen en común campos de concentración en Hungría, guetos del siglo quince en Venecia, el conflicto de Palestina y los inmigrantes invisibilizados de la Unión Europea. Un discurso sobre la persistencia de los regímenes de exclusión que es tan creativo como pertinente, demostrando que en ocasiones necesitamos de la imaginación para desenmascarar nuestra realidad geopolítica y vislumbrar maneras de transformarla, o al menos ponerla en evidencia.

4. Por un valor de intercambio de la imagen

Como hemos podido ver en la correspondencia entre Guerín-Mekas, las imágenes de uno convocan a otras provenientes del imaginario de quien las recibe, mostrando un valor de intercambio de la imagen que se sitúa más allá de la concepción de *uso* como proceso comodificador en el arte, que han analizado Theodor Adorno o Guy Debord entre otros¹². Este valor de intercambio de la imagen se da a través de la circulación estética de las realidades expresivas de los cineastas, puestas en común en un ejercicio de imaginación

11 Lo que Nancy entiende como la necesaria redistribución del espacio, en este caso el que ocupa la memoria traumática.

12 Una corriente de pensamiento que rechaza cualquier concepción materialista del arte, afirmando que dicha condición degrada su estatus y lo convierte en un bien más dentro del sistema capitalista.

política de lo sensible. Un proceso en donde se cuestiona la realidad como algo *dado*. Como nos recuerda Castoriadis,

En particular, las regiones acerca de las cuales estamos tratando aquí –lo imaginario social radical y lo histórico-social– implican un cuestionamiento profundo de las significaciones heredadas del ser como determinado y de la lógica como determinación (Castoriadis, 2013: 280).

Lo importante de este proceso de correspondencia no es solo aquello que se intercambia (lo que es dado) y lo que es devuelto en su lugar, sino también el ensamblaje que surge de dicho diálogo. Un ejercicio de constante cuestionamiento de lo real que en este artículo defino como *valor de intercambio de la imagen*. Un valor que en el proyecto del CCCB se muestra a través de una serie de intercambios entre cineastas de renombre, pero que está ciertamente abierto a otros ámbitos¹³. Podemos pensar por ejemplo en proyectos como *Megafone* de Antonia Abad¹⁴, en donde miembros de colectivos ciudadanos con poca presencia mediática capturan e intercambian sus realidades sensibles, a través fotografías, vídeos y audios. O el más reciente *Global Videoletters*¹⁵, una ONG que desarrolla talleres con niños de comunidades invisibles a los ojos del mundo neoliberal, enseñándoles a capturar su realidad y compartirla (ponerla en circulación) en formato epistolar con otras comunidades del globo.

Tal como nos recordaba Walter Benjamin en su discusión de la naturaleza aurática del arte, los avances tecnológicos en la reproducción mecánica no solo afectan a la forma artística, sino que también la transforman irremediabilmente (Benjamin, 2008). Lo fascinante de esta idea es precisamente la ambigüedad sobre las implicaciones políticas de dicha pérdida de aura, teniendo en cuenta las posibilidades que abre en el terreno de la imaginación. Las imágenes pierden su carácter único y por tanto la autoridad que las controla se tambalea, a la vez que se abre la posibilidad de *producir* nuevas imágenes al margen de dicha autoridad, cambiando las lógicas artísticas de originalidad y belleza por las de imaginación e intercambio¹⁶.

13 Como se mencionó en la introducción, el valor de intercambio está presente en las redes sociales y otras dinámicas digitales, pero la naturaleza de las afinidades creadas todavía ha de ser estudiada en profundidad.

14 El resultado se puede consultar en Megafone.net.

15 Cuyos proyectos pueden verse en [Global Video Letters](http://GlobalVideoLetters.org).

16 Siempre que dicha circulación no esté controlada por un aparato político o capitalista determinado, tal como nos advirtió Benjamin. Cuando esto ocurre, el aura puede emerger con consecuencias terribles (el fascismo o el consumismo irreflexivo por ejemplo).

Si nos paramos a pensar en las características técnicas del proyecto epistolar, comprobamos que dicho intercambio no habría sido posible sin la facilidad con la que las imágenes circulan hoy en día (para bien y para mal)¹⁷. No solo por las condiciones de producción, las cuales permitieron a los participantes grabar y editar sus cartas en formato digital, sino también por la posibilidad de enviarlas en DVD o electrónicamente a cualquier lugar del mundo. La capacidad de grabar en digital se une a las facilidades para poner dichas imágenes en conversación con las del otro, un modo de conexión cinematográfica del cual apenas conocemos ejemplos previos¹⁸. El cine epistolar se erige como un intercambio cinematográfico (diálogo) consciente y abierto, donde las imágenes reaccionan ante otras imágenes sin unas normas establecidas de producción, recepción o temporalidad.

Sin embargo, soy consciente de que el potencial político de esta circulación estética no ha sido realizado a excepción de algunas experiencias contadas (como las mencionadas anteriormente). El concepto de intercambio ha sido mayoritariamente monopolizado por grandes promotores del arte como consumo, firmas comerciales, redes sociales dominantes y otras empresas que convierten al ciudadano (su información) en mercancía. En este sentido es cierto que el proyecto *Todas las Cartas* forma parte de una institución cultural oficial, la cual ha invitado a directores de cine establecidos en el panorama contemporáneo, en lugar de apostar por interlocutores menos oficiales¹⁹. Se podría haber apostado por involucrar a los visitantes invitándoles a participar en las correspondencias, pero el comisario Jordi Balló tenía claro que su intención era simplemente mostrar las posibilidades del intercambio epistolar, a la espera de que se recoja el testigo de múltiples maneras²⁰.

Hemos de reconocer, por tanto, que las correspondencias filmadas suponen un género cinematográfico relativamente nuevo, un experimento llevado a cabo por el CCCB, que pretende fomentar la reflexión sobre el intercambio estético en la era del *compartir* mediático. El propio formato íntimo de las correspondencias rompe en cierta manera la distancia que el tradicional aparato cinematográfico crea con el espectador, asemejándose mucho más a la relación que hoy en día tenemos con los dispositivos de grabación

17 Esto depende por supuesto de donde viva uno, ya que el acceso a los medios y el control gubernamental sobre la información pueden restringir severamente este valor de intercambio que propongo.

18 Los primeros ejemplos de correspondencias filmadas entre cineastas están ligados a la popularización del video en los años 80, por ejemplo los diálogos entre Steven Dwoskin y Robert Kramer o los artistas japoneses Shuji Terayama y Shuntaro Tanikawa.

19 Es interesante recordar aquí la práctica del Mail Art, donde se producen intercambios estéticos sin reglas establecidas de envío o recepción, entre interlocutores que rara vez se conocían de antemano. Las direcciones postales de los participantes se publican en una lista de acceso abierto, permitiendo conexiones absolutamente arbitrarias.

20 Mencionado al autor de este artículo en un email enviado en diciembre de 2012.

(smartphones, cámaras caseras), edición (cada vez son más los programas a nivel usuario) y difusión de imágenes (Youtube, Vimeo, Facebook o Instagram). En cualquier caso, el resultado de *Todas las Cartas* incide en el valor político de este intercambio entendido como negociación de realidades expresivas, en lugar de un proceso narcisista que se acomoda a la lógica neoliberal. Desde este punto de vista, se puede afirmar que gran parte de los intercambios que se producen en el entorno digital son más bien diálogos de sordos, los cuales buscan expresar un yo mucho más expansivo que inclusivo, poco interesado en establecer conexiones profundas con el otro. Algo que sí sucede en el proyecto epistolar del CCCB, donde el diálogo de singularidades muestra que la realidad siempre se puede poner en común.

Tomemos por ejemplo el intercambio entre Wang Bing y Jaime Rosales, quienes utilizan el formato observacional para ensamblar una serie de lugares aparentemente sin conexión alguna, pero que acaban conformando una geografía de las paradojas del progreso. Rosales empieza la correspondencia con una pieza que observa el discurrir de pasajeros en la T4 del aeropuerto de Madrid-Barajas. Se trata de un no-lugar por excelencia de la modernidad, un espacio habitado por personas en tránsito, que posibilita múltiples conexiones geográficas pero en donde apenas se producen afinidades entre personas. Estas son mostradas mirando hacia el infinito, hojeando revistas y esperando aburridas a que su avión despegue. La sensación de desconexión se aumenta debido al uso del teleobjetivo (con el que está grabada toda la carta) y la asincronía deliberada entre imagen y sonido. Lo que la cámara nos enseña son individuos aislados, abstraídos de su entorno e incapaces de conectar con la gente que los rodea. La reacción de Bing a esta primera carta será otra pieza de carácter observacional, pero retratando un lugar y una realidad muy diferente (figura 4). Viaja a “Happy Valley”, una aldea nombrada así con extremo cinismo. En ella sus habitantes viven lo que Agamben ha denominado como una *nuda vida*, una existencia de supervivencia diaria absolutamente desconectada de la imagen de progreso y crecimiento económico de la China oficiosa.



Figura 4. Fotogramas de la correspondencia Jaime Rosales-Wang. Cortesía de Intermedio. 2011, Barcelona.

Desconcertado por una carta que le hará reflexionar largo tiempo, Rosales viaja a las minas de Río Tinto en Huelva, al sur de España. Allí buscará las cicatrices visibles del pasado imperial español, una mina que ha llenado el paisaje de agujeros y que hoy en día se ha convertido en una atracción turística tras su cierre comercial. Visionadas una detrás de otra (en cualquier orden), las imágenes del aeropuerto de Barajas, “Happy Valley” y Río Tinto establecen una sorprendente geografía de afinidades sobre las consecuencias globales del capitalismo y su función alienadora, sea a través del consumismo, individualismo extremo, explotación y exclusión o la destrucción del entorno natural. Los cineastas utilizan las realidades expresivas del otro, haciendo uso del valor de intercambio de la imagen para poner en común lugares y realidades dispares, de las cuales surgen nuevas imágenes para el pensamiento político.

Los participantes en el proyecto epistolar no intercambian imágenes con ligereza o superficialidad, como sucede mayoritariamente en los entornos sociales virtuales tipo Facebook, Instagram y otros muchos por venir. Estos están estructuradas (y programados) para favorecer el tipo de intercambios que se adecuan mejor con el carácter frenético y epidérmico del capitalismo neoliberal. Se exhorta la brevedad frente a la reflexión, la banalidad en lugar del compromiso con la realidad y el intercambio de links en vez de contenido generado por el propio usuario²¹. La correspondencia que sucede en un perfil de Facebook tiene un tono claramente narcisista, donde es más importante construir particularidades que exponer singularidades en diálogo con el otro. Además, estas plataformas pasan a poseer todo aquello que colgamos (para poder explotarlo comercialmente), comodificando la idea misma de intercambio y circulación. En contraposición, el gesto epistolar implica un desplazamiento del yo a través de un diálogo con el otro, aceptando que este modifica mis fronteras (límites) en el proceso (Nancy, 1991: 45). Estamos ante un ejercicio que es también cartográfico, ya que dibuja una *geografía móvil*²² de singularidades, una comunidad que imagina sus propias fronteras para luego volver a desplazarlas.

Lo que se ha perdido por el camino es el potencial emancipador de la imagen cuando se lleva al terreno de la *acción* (desplazamiento, producción, intercambio y circulación). Por el contrario, se ha puesto todo el énfasis en el *acceso*, en la capacidad de Internet de ofrecernos todo lo que queramos, cuando queramos. Esto es ciertamente importante, pero no garantiza una intervención en el imaginario instituido del que nos habla Castoriadis. Las imágenes están allí no solo para ser visionadas (consumidas) o

21 Y es importante recordar que todo lo que uno sube a dichas plataformas es sujeto a censura, creando un espacio social virtual aparentemente neutral pero extremadamente conservador.

22 Este término ha sido acuñado por Tom Conley para definir la naturaleza cartográfica del lenguaje audiovisual, capaz de guiarnos por múltiples realidades (Conley, 2007: 208).

intercambiadas (reproducidas y circuladas), sino también para implicar a los ciudadanos en un proceso que desafíe la partición del mundo por parte del ideario capitalista, responsable de un régimen de exclusión a través de fronteras socio-políticas.

Propongo así una lectura del gesto de corresponder como un proceso de intercambio y ensamblaje que expone el mundo como sistema abierto, haciendo uso del valor de intercambio de la imagen como generador de imaginación política. Por supuesto esto no elimina la realidad de la comodificación en las relaciones sociales, pero creo firmemente que nos permite vislumbrar un espacio de resistencia a dichas dinámicas neoliberales. Las fuerzas técnicas que Walter Benjamin exploró han ayudado a convertir la creación artística en objetos de consumo, pero también han permitido que la imagen se convierta en una herramienta de imaginación política al alcance de todos²³. A pesar de que el proyecto *Todas las Cartas* es un ejercicio entre cineastas, adivina una serie de dinámicas que son cada vez más comunes en la red; el ensamblaje de una geografía móvil de afinidades que es inoperante como comunidad pero políticamente efectiva. Y no porque logre unos objetivos concretos, sino porque reclama la política como re-ensamblaje de realidades sensibles, creando nuevos mapas que cambian nuestras maneras de pensar, actuar y relacionarnos con el otro.

5. Conclusión: mapas de imaginación política

...each of us is confronted with the same problem; how to proceed in order to orient oneself-to find oneself- among one's multiple personalities, with the help of others, who can be abstract or ideal other; memories, stories, symbols or institutional emblems, "maps" in the most general sense of the term (Balibar, 2004: 26).

He decidido utilizar esta cita de Étienne Balibar para concluir el artículo por dos razones. Por un lado, Balibar ha trabajado la construcción imaginaria de una identidad europea, y las lógicas de inclusión y exclusión que gobiernan dicha construcción. En este sentido, el filósofo francés entiende el individuo no como una entidad cerrada, sino como un espacio situado en la intersección entre el yo y el otro. Por otra parte, la referencia a la necesidad de mapas para orientarnos en dicha construcción imaginaria señala al otro como receptor en dicha metáfora cartográfica. Como he sugerido a lo largo del análisis de *Todas*

23 Como hemos visto en el caso de las redes sociales, estas dos posibilidades se solapan continuamente, una coexistencia que aconseja cautela a la hora de celebrar el potencial emancipador del intercambio en la era digital.

las Cartas, las correspondencias fílmicas crean una geografía de afinidades que nos orienta no a través de un mapa predeterminado, sino a través de uno en constante negociación. En definitiva, el gesto de corresponder nos ofrece un espacio de resistencia a la esencialización de la frontera-muro como bandera de la ideología neoliberal (en relación a lo social), al sustituir lógicas de pasividad y alienación por intercambio y comunidad. Cada correspondencia se convierte en un mapa de conexiones imaginadas, ensamblando las realidades geopolíticas de los participantes y demostrando que siempre quedarán realidades que transformar al ponerlas en común.

He escogido el proyecto epistolar del CCCB para ilustrar el valor de intercambio de la imagen como herramienta política, pero asumo que dicho valor es todavía una potencialidad a desarrollar, o que apenas está dando sus primeros pasos. Pero lo que *Todas las Cartas* sí subraya es que la imaginación política se realiza a través del intercambio con el *otro*, una propuesta que cada vez encuentra más ecos en el espacio digital. Así, proyectos como los mencionados *Megafone* y *Global Videoletters*, iniciativas colectivas como *lacasinegra* y sus talleres sobre “ciudad imaginaria” (en donde los participantes construyen un banco de imágenes colectivo sobre la ciudad) o el proyecto “Código Fuente Audiovisual” del colectivo *EMBED* (el cual propone el intercambio recíproco de nuestro mapa de referencias audiovisuales) apuntan a una nueva manera de entender el intercambio estético como ejercicio de la imaginación política. En un mundo de creciente circulación de información y capital, es hora de que pensemos en maneras de sobreponernos al ensamblaje político de la realidad por parte del poder. Hay que considerar las afinidades creadas por el gesto de corresponder como mapas a seguir en la organización de las sociedades venideras. Y el valor de intercambio de la imagen puede jugar un rol capital como mediador de este empeño cartográfico, ya que los mapas cinematográficos son promesas a la espera de ser cumplidas, exigiendo imaginación en lugar de lecturas topográficas unívocas.

Bibliografia citada:

- Agamben, Giorgio (2009). *What is an Apparatus*. Stanford: Stanford University Press.
- Balló, Jordi (2011). “Las Cartas Filmadas”. *Todas las cartas; Correspondencias Fílmicas. Catálogo de la exposición*. Barcelona: CCCB e Intermedio:13-19.
- Balibar, Etienne (2004). *We, the people of Europe?: reflections on transnational citizenship*. Princeton: Princeton University Press.
- Benjamin, Walter (2008). *Obras Completas Vol 1-2*. Madrid: Abada.
- Brenez, Nicole (2011). “Mímesis 2”. *Todas las cartas; Correspondencias Fílmicas. Catálogo de la exposición*. Barcelona: CCCB e Intermedio: 91-115.
- Conley, Tom (2007). *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Castoriadis, Cornelius (1991). *Philosophy, politics, autonomy*. Odéon. New York: Oxford University Press.
- Castoriadis, Cornelius (2005). *Escritos políticos*. Madrid: Los Libros de la Catarata
- Castoriadis, Cornelius (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Innerarity, Daniel (2013). *Un mundo de todos y de nadie*. Barcelona: Espasa.
- Jameson Fredric. (1990). *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Nancy, Jean-Luc (1991). *The inoperative community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rancière Jacques. “**Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art**”. *Art and research*. 2/1 (2008).
- Rutsky R. L. (2005). “Information wants to be consumed”. Rutsky; Cohen (eds.) *Consumption in an Age of Information*. Oxford; New York: Berg Publishing: 61-75.
- Gabriel, Teshome; Wagminster, Fabian. “Notes on Weavin’ digital; T(h)inkers at the loom”. *Social Identities* 3.3 (1997): 333-343. DOI: [10.1080/13504639751943](https://doi.org/10.1080/13504639751943)